

подлинную символическую глубину, которая лишь одна и может, по словам самого автора, «разумъ псалмов хранить цѣло» [160]. Но данная тенденция согласуется с отношением писателей и живописцев эпохи барокко ко всякого рода символическому: не случайно, при всем пиетете к ней, они были склонны проявлять повышенный интерес ко внешней, материальной стороне символа — нередко в ущерб его смысловой глубине и внутренней многоплановости.

Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII века // Тр. Отд. древнерус. лит. Л., 1976. Т. 31.

Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1994. Кн. 3.

Рижский М. М. Книга Иова: из истории библейского текста. Новосибирск, 1991.

Т. В. Соловьева

**ПОЭТИКА ДУХОВНОГО:
«ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ПСАЛТИРИ»
В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО**

Несмотря на не умолкающие уже в течение трех веков споры вокруг имени Тредиаковского, поэтика этого художника (кажущаяся кому-то нелепой и сложной, кому-то песенно-простой и мелодичной) в основе своей остается малоизученной и откровенно непонятной, как, в общем, и репутация самого поэта, окруженного многочисленными домыслами и легендами. «Реабилитации» Тредиаковского, с нашей точки зрения, лучше всего может служить понимание («дешифровка») его поэтики. Чтобы избежать поверхностного анализа, мы не ставим своей целью охватить все произведения данного автора. Наш выбор остановился на «Переложении Псалтири», что, однако, далеко не случайно, ибо это одно из лучших произведений Тредиаковского, в какой-то мере апогей его творчества.

© Соловьева Т. В., 2007

Можно себе представить: за один год (1752-й) им был переложен лирическим стихом 151 текст псалмов. Поистине титанический труд. Псалтирь Тредиаковского вообще немислимо сравнивать с другими произведениями этого же автора (в первую очередь по силе художественного воплощения), кроме разве лишь «Тилемахиды». Названные произведения как бы демонстрируют две ипостаси его творчества – лирику и эпос.

Но чтобы говорить об особенностях поэтики «Переложения Псалтири», необходимо уяснить специфические черты поэтики Тредиаковского в целом. Развивающаяся, можно сказать, замкнуто, как в лаборатории, где каждый опыт призван, прежде всего, ответить на вопросы самого экспериментатора (иногда самым непредсказуемым образом), поэтика Тредиаковского необъяснима по аналогии с поэтическими системами его современников. От силлабических виршей к силлаботонике Тредиаковский шел самостоятельно: превосходно зная историю европейского стиха, он в то же время старался интуитивно определить для национальной формы стиха путь самобытного развития. Немецкая силлаботоника (в лице И. В. Пауса, И. Г. Спарвенфельда и др.) имела сильное влияние на формирование русской силлаботонической системы, но ее воздействие, кажется, в большей степени испытал на себе Ломоносов. Тредиаковский же сознательно ориентировал собственную поэтику на русскую песенную традицию и поэзию «калик переходных» (т. е. кантовую поэзию монахов, странствующих и исполняющих свои произведения – после запрещения их в монастырях).

Стихи Тредиаковского становятся воплощением его философии, мечтой поэта о божественном языке. Можно сказать, что Тредиаковский в своих филологических изысканиях остается поэтом, а в поэзии – филологом. Поэзия была для него одним из способов интуитивного познания языка. Как бы ни изменялась языковая программа поэта, предметом его поиска всегда был некий высокий образец, идеальная модель. Это и придавало его языковым поискам романтический оттенок, что уже само по себе не может не удивлять (особенно на фоне классицистической эстетики XVIII в.), и даже более того – не вызывать уважения. Только попытка рассматривать взгляды Тредиаковского не как процесс эволюционного развития, а как единый срез, могла поро-

дить легенду о их якобы непоследовательности [см.: Берков, 1952, 322]. Взгляды поэта, естественно, изменялись во времени (как не могут не изменяться взгляды человека, например, в 16 и 60 лет), но вот что любопытно – развитие их шло по спирали. Если во времена учебы в Славяно-греко-латинской академии Тредиаковский был предметом насмешек товарищей из-за своих попыток и в быту говорить на церковнославянском, то, миновав период увлечения «светским употреблением» [см.: Лотман, 1992, 22–28], он снова возвращается к поискам божественного (не просто церковнославянского, но «богодухновенного») языка. Любопытно, что возвращение к божественному не только означало увеличение количества церковнославянских слов, но было попыткой оживления «мертвого» (или, во всяком случае, застывшего) языка священных текстов. Тредиаковский стремился к возобновлению живого функционирования церковнославянского языка посредством создания на этом языке лирической поэзии необыкновенной высоты и нравственности. Языковую программу Тредиаковского в таком случае, возможно, и следует признать программой языкового утопизма.

Примечательна в этом плане оценка Тредиаковского Пушкиным. Великий национальный поэт подчеркивал прежде всего «русскость» поисков Тредиаковского. В наброске статьи «О французской словесности» (1822) мы можем прочесть: «Изю всех литератур она (французская. – Т. С.) имела самое большое влияние на нашу. Ломоносов, следуя немцам, следовал ей. Сумароков – (Тредьяковский нехотя отделил стихосложением) – Дмитриев, Карамзин, Богданович. Вредные последствия – манерность, робость, бледность...» [Пушкин, 1978, 364]. Заметим, что Тредиаковский выведен здесь из списка подражателей (правда, более синтаксисом, чем объяснением). Все остальные оказываются в беспощадном критическом списке – даже те, кого Пушкин любит: Дмитриев, Карамзин, Богданович. Пушкин не доволен ими, как не доволен общим состоянием литературы в России, литературы, подражающей тому, что дурно в другой литературе: «...французская словесность искажается – русские начинают ей подражать – Дмитриев, Карамзин, Богданович – как можно ей подражать: ее глупое стихосложение – робкий, бледный язык – вечно на помочах, Руссо в одах дурен» [Там же]. Тредиаковский

(наряду, может быть, с Крыловым, «коего слог русский») один выступает как олицетворение мечты о естественности исконно русской поэзии. Впрочем, не столько в находках (как Крылов), сколько в направлении самих поисков Тредиаковский оказался близок опальному поэту. Это и возбудило у него горячее сочувствие, потребность защищать поруганное достоинство своего литературного собрата. Во всяком случае, других, более подробных объяснений на этот счет Пушкин нам не оставил.

Переходя к разговору о поэтике «Псалтири» Тредиаковского, мы сталкиваемся с одной очень важной методологической проблемой: на начальном этапе восприятия любого произведения искусства читателю и исследователю необходимо найти именно тот «стилистический ключ» (термин Д. С. Лихачева), который бы соответствовал эстетической природе изучаемого явления. Поиск стилистического ключа к произведениям Тредиаковского, безусловно, еще только начат и сулит впереди много открытий. Вспомним хотя бы слова Пушкина о Тредиаковском: «Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. <...> Вообще изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей» [Пушкин, 1978, 195–196].

Жанр своих стихотворных переложений псалмов Тредиаковский определил как божественные оды, выполненные лирическим стихом. Что означали эти понятия для самого поэта? В «Рассуждении об оде вообще» Тредиаковский, говоря о псалмах, пишет: «Всяк Российский охотник может приметить высоту слова, какова приличествует Одам, в Псалмах Святого Песнопевца Псалтирического: ибо Псалмы нечто есть иное, как токмо Оды; хотя на Российский наш и не Стихами они переведены, но на Еврейском все сочинены Стихами. Увидит он тут и благородство материи, и богатство украшения, и великолепие изображений; увидит мудрое прерывание разума, а от разума не отходящее; увидит удивительное вознесение слога, и по Ролленевым словам во втором надесять Томе древняя его Истории, неисчетное множество живых красот и одушевленных. В них реки возвращаются вспять к своим истокам; моря расступаются и убегают; холмы скачут; горы тают как воск и исчезают; небо и земля слушают и внимают

с почтением и в молчании; все естество приходит в движение и колеблется от лица своего Зиждителя: увидит он и скажет, что то по самой истине есть *Божий язык* (здесь и далее курсив автора цитаты. – Т. С.)» [Тредиаковский, 1849, 46].

В той же работе у Тредиаковского есть немаловажное замечание о лирической оде: «Подлинно, Пиндар Лирический Пиит на Греческом языке, и Гораций подобного ж искусства на Латинском, толь совершенно писали Оды, что, желающий ныне в том иметь успех, не может им не последовать. Они только одни умели сочинять толь чудесно, когда, чтоб изъяснить разум свой, как будто б он был вне себя, прерывали с умысла последование своея речи; и дабы лучше войти в разум, выходили, буде дозволено так сказать после Боало-Депрео, *из самого разума, удаляясь с великим старанием от исправного порядка*, который имел бы *отнять всю соль, весь сок, или лучше самую душу* у Лирических Поэзии» [Там же, 44]. Как мы видим, говоря о лирической божественной оде, которой является псалом, Тредиаковский делает акцент на богодухновенности, на удалении от умственного порядка и замене его вдохновенной импровизационностью, свободой, спонтанностью лирического выражения. Лирическое – это прежде всего внутреннее единение с образом «Песнопевца Псалтирического», это способность отрешиться от собственного «разума» и попытка мыслить отрешенным от умничанья, вдохновенным разумом Псалмопевца. Кроме того, Тредиаковский подчеркивает, что на греческом «ода» означает «песнь», следовательно, ритмико-мелодическое начало имеет для него огромное значение.

Текст Псалтири Тредиаковский не изменяет – небольшие «импровизации» он позволяет себе крайне редко и в тех случаях, когда это не искажает смысла перекладываемого стиха. Он перелагает псалмы, педантично приравнивая стих псалма строфе переложения, следуя избранному им эквиваленту на протяжении всей Псалтири. Оттенки чувства, переживаемые автором в образе Псалмопевца, находят отражение в новшествах и «откровениях» самого стиха.

Поэтика – скрытая догматика текста. Ratio – в иррациональном, разумное – в чувстве стиха. Раскрыв этот внутренний догматизм текста, мы приоткрываем его философию, не выраженную прямо, скрытую, а значит, более личную, наиболее значимую.

В переложении Псалтири лирическое начало имеет самодовлеющее значение: все личное, авторское проявляется не в том, *что* говорится, а в том *как*.

Итак, Псалтирь виделась Тредиаковскому, с одной стороны, пробой «языка божественного». Не случайно, публикуя первый и последний набор своих переложений библейских текстов, поэт назвал их «Одами божественными». С другой стороны, Псалтирь виделась Тредиаковскому в образах «одушевленных», ибо божественное слово – это слово, способное оживить даже камень. Псалтирь представляет мистерию, т. е. драму, в которой занят весь мир, перипетии сюжета которой доказывают божественную правоту. Это высокий театр: мир в мире, мир, имитирующий мир божественный (воображаемый, ирреальный) как существующий в нашем измерении. В этом плане важны слова о «скачущих холмах» и «тающих горах», о «морях расступающихся, убегающих», о торжестве в честь Высшего Существа, когда «все гремит священными песнями» – это величавая, чарующая и *очень воодушевленная* картина. То, что привиделась она не только одному поэту, лишь прибавляло автору уверенности. Это «видение» усилило драматическое начало в переложениях псалмов Тредиаковского.

Созданная Тредиаковским поэтика переложений псалмов насквозь подчинена этическому началу, а этическое – христианскому. Главный ее принцип – противопоставленность божества и мира греховного, Добра и Зла. Средствами новой поэтики Тредиаковский стремится усилить эту антитетичность, причем на разных уровнях поэтической системы: будь то уровни художественного образа или метра.

В «Предуведомлении к псалмам» Тредиаковский с глубочайшим почтением вспоминает опыт по переложению псалмов Симеона Полоцкого, но подчеркивает, что в переложении ничем не связан со своим великим предшественником, ибо во времена Полоцкого русского лирического стиха еще не существовало. Перед нами изложение священного текста как бы в новом эстетическом измерении, испытание новой поэтики, являющейся во многом детищем самого Тредиаковского: демонстрация техники, возможностей нового стиха, его превосходства и феерического блеска.

Истоки поэтики переложения Псалтири Тредиаковского действительно следует искать не у Симеона Полоцкого, а в еще более ранней традиции монашеской (духовной) силлабической поэзии XVII в. Согласно этой традиции, произведение не должно нести в себе никакой смысловой нагрузки, кроме общеизвестного догмата перелагаемого священного текста или Символа веры. В самом формализме этой поэтики заложен высочайший смысл. Поэзия выступает не как осмысление каких-то истин, а как безоговорочное приятие символов веры. А потому создание новой формальной системы для выражения принятых догматов становится для автора как бы новым способом растворения в любимой духовной стихии, слияния с нею. Иными словами, это поэзия *парения в пределах*.

«Стихотворная Псалтирь» Симеона Полоцкого (1680), будучи явлением более поздним по сравнению с поэзией монахов-силлабистов начала века, уже не имеет того благоговения перед «новым словом» как формой духовных излияний, раскрытия непередаваемых ранее оттенков чувств. Силлабический стих для С. Полоцкого уже вполне привычное явление, а потому несет в себе черты назидательности, проповеди догмата, а не *слияние* с сокровенной идеей текста, которую можно в очередной раз постигать с первоизданной силой, как новое рождение вечной истины. Тредиаковский же, подобно монахам-силлабистам, испытывает новую, для него в высшей степени упоительную систему стихосложения. Поэтому она выступает не просто как новая система сложения стихов, но и как новый способ постижения и передачи скрытых идей текста. Называя в числе образцов своей поэзии поэзию странствующих монахов («калик переходных»), Тредиаковский напрямую отсылает нас к традиции *парения в пределах*. Таким образом, его поэтика переложения Псалтири не может быть истолкована без учета этой изначально заложенной в нее идеи.

Переложение, с точки зрения автора, должно было включить как можно больше христианских подтекстов, и никакое свободомыслие эпохи не должно было исказить первоизданную сущность псалмов. Поэтому Псалтирь Тредиаковского необходимо рассматривать как автономию христианского духа, для которой существенны только внутренние законы христианской догматики.

Сущностью самой Псалтири является вочеловечение, создание реального мира идеала, вера в существование которого должна быть спасительна для человека. В этом «воочеловечивании» идеального – элемент утопического (мир желанный подается как уже существующий), но это не самообман, а проект какого-то будущего устройства, своего рода духовная свержка, духовное самозаклинание.

Псалмы обладали системой ценностей, очень близкой сознанию самого Тредиаковского. Несмотря на то, что в жизни он был мягок и терпим, готов на компромиссы, согласен признавать другие точки зрения и даже увещевать того, кто бранит и высмеивает его самого, но в искусстве, в области чистого спора, в сфере чистых идеалов, он проявлял непреклонность, его позиция была недвусмысленной и ригористичной. «Двухмерность» Псалтири как нельзя лучше отражала незыблемость нравственного христианского закона.

В Псалтири противопоставлены два царства: света и тьмы, божественного и греховного. Псалмопевец, или лирический герой Псалтири, – это точка, где скрестились мечи Добра и Зла, т. е. идеальный, условный образ. В каком бы облике ни явился «враг», Псалмопевец его узнает и не позволит себя обмануть, ввергнуть в гибель (заметим, что это идеальное противостояние ничего общего не имеет с человеческой гордостью). «Сочувствующий» же греху, или подающий ему руку, – это уже однозначно уходящий в противоположный божественному стан изменник Света. «Конкретизация» грехов (всевозможные пагубники, блудницы, змийственные крокодилы, нечестивые судьи) – на самом деле только мифическое обозначение новых битв, предстоящих на жизненном пути (идеальном пути чистой битвы) Псалмопевца.

Тредиаковского, за его переложения псалмов, часто упрекали в самодовольстве. Но Псалмопевец и не должен видеть в себе греха, ибо он чистый (идеальный) воин Света. Наличие же греха в двухмерной системе Псалтири автоматически переводило бы его в стан противоположный. А этого как раз не допускает главная идея псалмов – идея всепобеждающего Света.

Человек, произносящий (неправильно думать, что сочиняющий) псалом, – человек, восстающий против греха в себе; его деятельность в этот момент подчинена идеальному, а не бытовому:

укоряя себя в слабости, в грехе, вызывая к Божьему покровительству, человек отрекается от греха и в этот миг он безгрешен, он вырывается из-под власти греха и сливается с божественной сущностью. Славословя, наш герой не заискивает перед «Всесильным», а именно пророчит, утверждает непременную победу Света над Тьмой.

Необходимо напомнить, что когда один монах-силлабист начала XVII в. писал другому монаху письмо с изложением веры, то он не сообщал само положение-тезис (адресату оно и без того было известно), но утверждал свою причастность к этому постулату, свою приверженность ему. Второй монах мог ответить первому пусть и в новой форме (другими стихами), но тем же. И это было подлинно духовное, содержательное общение единоверцев, единомышленников. При разборе «Псалтири» Тредиаковского мы обязаны считаться с психологией подобного типа творчества.

Вообще, стихи Тредиаковского по-своему даже очень хороши, они только просят, чтобы их сумели прочесть должным образом, сумели восхититься в них тем, что некогда восхищало самого автора. Однако неискушенному читателю стих Тредиаковского может показаться монотонным, не всегда внятным проговариванием банальных истин, скандированием общеизвестного, «прозаического» содержания – без какой-либо малейшей попытки со стороны автора «опозитизировать» его. Но это нарочитая простота. Такой прием называют еще *начетнической* поэзией. Сам термин «начетничество» чаще всего содержит негативную оценку, сближаясь с определением чего-то бездушного, искусственного, не несущего на себе печати особого вдохновения. Однако мы позволим себе иное определение, с нашей точки зрения, более точно отражающее суть характеризуемого явления в его первозданном виде, не имеющем ничего общего с бездарным творением. Это скорее прием *ритмического бормотания*. В отличие от обыкновенного лирического стиха, направленного в большей или меньшей степени на слушателя (читателя) и предполагающего изливание чувств вовне, начетнический стих направлен только «внутри» говорящего. Такие стихи сочинитель произносит обычно для собственного (внутреннего) слуха, полностью растворяясь в ритмической, мелодической волне стиха.

Общеизвестный текст (как правило, какой-то религиозный догмат), облеченный в ритм и рифму, пропускаемый сквозь фильтры четко организованной, часто очень сложной строфы, за счет поэтически обусловленной автоматической заданности проговаривания (так называемого начетничества) из простого становится как бы наипростейшим (очень существенно это «как бы»), само собой запоминающимся – даже не только словом, но особенным ритмическим *образом*. Во имя ритма автор идет на «непонятность» содержания, ибо содержание может быть и непонятно в деталях – оно известно в целом. Ритм же, мелодические изгибы интонаций, объемность выпукло-вогнутых построений выступают как новое толкование, новая жизнь Символа веры. И происходит это без всяких пояснений, без попытки разгадывания сокровенной тайны текста, но с помощью угадывания специфического тона, тональности каждого псалма, отдельного стиха, образа.

Такие стихи не читаются для публики – они слишком сокровенны (во времена Тредиаковского калики переходные, странствующие монахи, еще пели их для слушателей). Во всяком случае, эти стихи не имели целью «читаться с выражением», они проборматывались, рождая всякий раз облагороженную великим подтекстом мелодическую волну, имитирующую ритм шагов. Мелодическая волна звучала буквально как молитва, произносимая на ходу или даже имитирующая шаг – в неведомое, к смерти или к новой жизни.

Эти стихи только на первый взгляд кажутся бессмыслицей, если не учитывать в них господства околосмысловой интерпретации над смысловой, того, что содержание этих стихов известно заранее во всех подробностях, а цель стиха состоит не в пересказе, а во взрыве пиитического восторга или отчаяния, обусловленных данным содержанием. Мелодическое начало, вообще очень значимое в творчестве Тредиаковского (и не только в период тонизации), формировало новую поэтику – от простейшей ритмизации до сложного мелодического образа. Это и выделило поэтику Тредиаковского в ряду художественных систем его современников (чаще всего классицистической ориентации) как поэтику религиозно-романтического склада. Точнее, ее можно было бы определить как синтез двух начал: барочного и – еще неведомого – романтического.

Обратимся к конкретным примерам. Текст первого же псалма отсылает нас к обозначенной выше традиции, без учета которой он не может быть по-настоящему оценен:

Муж по истинне блажен!
Кой, с советом нечестивых
Не-был мнением сопряжен;
Ни ходил в него при лъстивых.

Кой ниже когда познал
Беззаконных путь лукавый;
И на том отнюдь не стал,
Зная, коль есть он неправый.

Кой не сел и на престол,
Пагубников гордо злобных;
Ни на нем судя пробол,
Как чужих, так и утробных.

Этот псалом – настрой всей Псалтири. Тредиаковский перекладывает его в размере 4-стопного легкого, маршевого хоря. Ритм – спутник, подстраивающийся под шаг рыцаря-Псалмопевца. Ритм шагов будет меняться, но «поступь» – душевная поступь героя – должна звучать в самом стихе-бормотании. Не случайно даже целый стих может оказаться одним ритмически развернутым «словом». Пример из предпоследней строфы данного псалма: строчка «Тем-то всяк из таковых» – по сути, одно только слово «тем», все остальное в стихе – ритмический асемантический придаток.

Вообще, для стиля Тредиаковского характерно изменение формы слов в стихе в угоду наилегчайшему и необычному проговариванию, появление многочисленных неологизмов, а инверсии не просто допускаются, но оказываются даже предпочтительны.

Странно было бы предполагать, что Тредиаковский не знал, что отдельные места его переложения «затемнены», но он не считал необходимым их прояснять, ведь в конечном счете стихи обладают преимуществом надсмыслового толкования. «Звукотворческая воля» (воспользуемся терминологией музыкальных критиков) у Тредиаковского достаточно сильна, если не абсолютна. Слова громоздятся у него, повторяя, перебивая друг друга; смысл

проходит параллельно словам, около слов; слова же взволнованно переплетаются, «музицируют» около смыслов, обрамляют их. Образцом «околосмысловой поэтики», думается, могла послужить Тредиаковскому сама Псалтирь, с ее «темными местами».

Специфической чертой псалмов Тредиаковского является введение по-домашнему умиротворенных, идиллических интонаций в благородную, высокую ткань одического повествования. Поэт идет в обход «теории трех стилей»: у него не церковнославянизмы – признак высоко стиля; его литературный стиль – единственный, целостный и однозначно высокий («божественный»), способный находить значительное даже в самом неприимном. Так, в Псалме 127 за счет идиллически-бытовых, «домашних» подробностей ода не «снижается», но получает дополнительное обаяние и мягкость, особую атмосферу любования:

Ты щаслив, и добро тебе;
Жена твоя так плодovitа,
Гроздина как-лоза в себе,
И в похвалах, что домовита.

А дети, как-с-цветами луг,
Иль масличны как-новосадки,
Сидят с тобой стола в округ,
Вам обоим родившим слатки.

Этот псалом «Блажени вси боящиися Господа...» задуман Тредиаковским как тишайший псалом. Интересно, что уже во вступлении к нему (а каждому псалму предпосылается такое прозаическое вступление) присутствует длинный период соединенных дефисом слов, снабженных единственным общим ударением, что создает особый ритмический рисунок, своеобразный интонационный изгиб («Псалом о набожных людях, о временных благословениях, даруемых от Бога, когда-Он-приводит-в-преспеяние их труд...»). Такие объединения слов в комплексы с единым ударением присутствуют у Тредиаковского и в других произведениях, но именно в Псалтири этот прием узаконивается и становится неотъемлемой частью авторской партитуры, своеобразным руководством к прочтению текста.

Словесные комплексы, соединенные гифенами (или графическим знаком дефиса), внутри себя имеют одно общее ударение, что

не может не влиять на интонационное движение стиха. Вот только один пример из Псалма 93:

Кто-в-град-меня-ведет претвердый?
В Едом меня наставит-кто?
Не Тыль, о! Боже наш, Сам-то,
Хоть зришься к нам немилосердный.
Кто-встал на злых толь за меня?
Кто-от-лукавых-был храня?
Когдаб-Господь, мой Заступитель,
Здесь помощь не-был мне;
Тобь был я тотчас там на дне,
Где-гробных-темная обитель.

Специфическими чертами ритмического движения ямба и хорей у Тредиаковского является использование стоп хориямба и ямбохорея. Поэт, безусловно, знал о подобных стопах в античной метрике, но нам видится в этом не столько «античное влияние», сколько отголосок эпохи перехода от силлабики к силлаботонике. Возвратность стоп (например, переход от внезапного хорей в ямбическом стихе к ямбу или, напротив, от внезапного ямба в хорейском стихе – к хорю), проявляющаяся в мерном стихе, уже делает его интонацию выпукло-вогнутой или более выразительной. Кроме того, столкновение значимых коротких слов в середине, конце стиха, образующих стопы спондея, провоцирует цезуру, не характерную для 4-стопного ямба или хорей (примеры: «Се собрался царей скоп мног»; «Се в радостном воспел Бог клике»; «Господь Сил выпсренних есть с нами»). Даже если не признавать цезуру, ее законность в 4-стопном ямбе или хорее, то замедленность и торжественность чтения подобных стихов все равно очевидны.

Ограничимся данными немногочисленными примерами, так как описание тонкостей метрико-интонационного изложения псалмов у Тредиаковского потребовало бы от нас большого труда: спонтанных открытий, находок, ритмических прорывов у него больше, чем систематических нововведений.

Еще один аспект поэтики переложений, заслуживающий особого внимания. Тредиаковский практически никогда не отступает от текста Псалтири, но все-таки отдельные добавления «от себя» у него встречаются. Это объясняется, как нам кажется, тем, что

стихи в церковнославянском тексте лишь приблизительно равны, а строфа в поэтическом переводе всякий раз требует заполнения «пустующих» мест дополнительными словами и образами. Отсюда при переложении приходилось немного «вытягивать», удлинять стих. Вторая причина, конечно же, состоит в привлекательности развития того или иного образа, данного Псалтирью. Но развитие, к примеру, образа врага не влияет на содержание псалма, так как в двухмерной системе Псалтири (с четкой оппозицией *божественного – греховного*), в скольких бы обликах ни явился образ врага, враг все равно останется врагом, а облики его будут изменяемы, как тени.

Нужно отметить, что эти импровизации Тредиаковского очень удачно вплетаются в ткань самих псалмов. Вот красноречивый пример из Псалма 7:

Да не те, как Лев алкающ,
И разинувший уж пасть,
И ужаснейше рыкающ,
Чтоб на лов ему напасть,
В пазногть мя похитят грубы,
И пожрут своими зубы;
Видя, что-нет-никого,
Ктоб-в-спасении пробавить,
И возмог меня избавить
От нещастия сего.

В основном тексте Псалтири это место читается так: «Да не когда похитит яко лев душу мою, не сущу избавляющую, ниже спасающую». Отступлений от текста нет. Это пример внутритекстовой импровизации, цель которой расширение образа, создание особого эмоционального колорита. Поэт гиперболизирует заданный Псалтирью образ, разводя еще больше полюса Неба и ада. Этой цели служит и звукопись. Шипящие, стык согласных: *алкающ, рыкающ, чтоб, пазногть, грубы* и т. д. – воспринимаются даже на слух после первого прочтения. То же самое можно сказать и о колорите (в котором различаются и угроза, и хитрость, и лесть, и ужас), не говоря уже о словесно нарисованных образах: алчущий лев с разинутой пастью, хватающий в пазногти (когти), чтобы «пожрать зубами».

Очень убедительны стихи Тредиаковского о муках лирического героя. Гиперболизация образа врага в Псалме 21 создает картину непомерности духовной битвы и ореол мученичества вокруг героя:

Се обстали мя тельцы
И кругом все обхватили;
Зев на мя свой растворили,
Как-лев-хищник те лесцы:
Я истек весь как водою;
Сыплются мои бедою
Кости внутрь во все концы;
Сердце воском в чреве тает,
Вся утроба обмирает.

Но и в данной картине Тредиаковский следует строго за текстом Псалтири, ничего не прибавляя от себя, не позволяя себе никаких разработок и импровизаций. В этом проявился его человеческий такт: непозволительно приписывать лирическому герою что-то сверх того, что уже дано в священном тексте. «Самозображение» лирического героя – вопрос этический, излишества в нем автор всячески стремится избежать. Сравнение с текстом Псалтири говорит само за себя: «Обыдоша мя тельцы мнози, юнцы тучни одержаша мя. Отверзоша на мя уста своя, яко лев восхищай и рыкай. Яко вода излияхся, и разсыпашася вся кости моя, бысть сердце мое, яко воск, таяй посреде чрева моего».

Скажем еще об одной особенности лирического героя псалмов. Когда об ожидаемых Божьих деяниях, о Божьем заступничестве лирический герой говорит как о неперменных, то это не проявление самонадеянности или наивности с его стороны, но наиболее убедительное доказательство победы божественной справедливости в неаргументированном пиитическом споре. Псалом выступает в таком случае как духовная битва. Мечи Добра и Зла перекрещиваются в единой точке – лирическом *я* Псалмопевца, и победа Добра неизбежна, иначе не было бы смысла в самом этом произведении. Псалмопевец по-человечески страдает, терзается, молится, уповает – и непременно побеждает. Тредиаковский не стремится к упрощению драматических перипетий чувств лирического героя – бездну отчаяния мы наблюдали в предыдущем примере. Но не менее сильны в его стихах и переходы к светлым,

мажорным тональностям, когда вера помогает герою, как, например, в Псалме 3:

Ты ж мне, Господи, защита,
Ты и слава вся-моя;
Голову, что-уж-мастит,
Вносит мне рука Твоя:
Возопил к Тебе я гласом,
Ты услышал тем же часом
С оныя меня горы,
Где-всех-Святостей дворы.

Герою данного переложения псалма уже удалось вверить судьбу свою Господу. И потому так достоверен финал – полная победа над врагом (ср.: «Бог спасение явил!»).

В переложении Псалтири Тредиаковского есть также псалмы, исполненные минора, своего рода элегии. Вот пример из Псалма 76:

Как-я-Бога вспоминал,
Весь тогда увеселялся;
Дух к Нему хоть устремлялся,
В малодушии ж стенал:
Совершенно я уныл,
И в смятении весь был;
И уста мои молчали.

Мыслил я о первых днях.
Поминал прошедши лета;
Нощию искал я света,
Сердца и ума в зарях:
Говорил: или отринул
Уж Господь меня во век?
Иль помиловать далек?
Паки, что-мя-так покинул?

Последний образ несколько «высветлен» Тредиаковским. В тексте псалма сказано так: «Помянух Бога и возвеселихся, поглумихся и малодушествоваше дух мой. Преваристе стражбы очи мои: смятохся и не глаголах. Помыслих дни первыя, и лета вечная помянух, и поучахся: нощию сердцем моим глумляхся, и тужаще дух мой егда отринет во веки Господь». В стихотворном переложении поэта подчеркнуто человеческое стремление к свету.

Такие места в переложении особенно значимы, так как они лирически выражают «основную мечту», главную тему Псалтири. Даже самая мрачная тема в псалмах должна непременно возыметь светлое разрешение.

Таким образом, поэтика Псалтири Тредиаковского – особый способ познания языка и – шире – именно божественного языка, божественной мудрости. Поэт не морализаторствует, он открывает и познает, «идя во всем от себя» – смело, самостоятельно, безоглядно. Согласимся, что многое спорно в предложенных Тредиаковским поэтических решениях, но его интуитивное стремление к созданию поэзии песенной, легкой, гибкой, высокой, нравственно чистой и безупречной неодолимо никакими «нелепостями» стиха. Тем более что необыкновенное всегда граничит с нелепым, и провести строгую грань между ними бывает трудно, а порой и невозможно.

Берков П. Н. История русской журналистики XVIII в. М.; Л., 1952.

Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функции переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Избр. ст.: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7.

Тредиаковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Избр. соч. В. К. Тредиаковского. М., 1849. (Собр. соч. известнейших русских писателей; Вып. 3).

Е. Е. Приказчикова

НРАВСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ПОЭМЕ М. ХЕРАСКОВА «ВЛАДИМИР ВОЗРОЖДЕННЫЙ»

М. Херасков, известный русский поэт XVIII в. и один из активных деятелей русского масонства, в поэме «Владимир Возрожденный» признавался:

© Приказчикова Е. Е., 2007